

ANALES CERVANTINOS, VOL. XLV,
PP. 155-174, 2013, ISSN: 0569-9878, e-ISSN:1988-8325,
doi: 10.3989/anacervantinos.2013.007

Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN*

Muy escasos son los estudios que se han ocupado de ofrecer una imagen de conjunto sobre la reescritura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Hasta la fecha solo el meritorio trabajo de Katerina Vaiopoulos (2010a y 2010b) ofrece un panorama lo suficientemente amplio como para ser tenido en cuenta¹. Las páginas que siguen pretenden ser una reflexión sobre algunos aspectos de su trabajo al que cabe hacer algunas consideraciones de detalle con respecto a la novela ejemplar cervantina *La fuerza de la sangre*. Y también, en cierta manera, una apostilla al reciente trabajo de Sáez (2013), quien indaga en la valoración de las relaciones intertextuales² de la comedia calderoniana *No hay cosa como callar* con el mito de don Juan con comentarios muy acertados, que me van a servir como base para otras consideraciones que desarrollo a continuación. Por dos motivos que paso a señalar, el esquema que presenta Vaiopoulos³ muestra excesiva vaguedad: uno, porque la base teórica sobre la

* Universidad de Navarra. GRISO. Grupo de Investigación del Siglo de Oro. Este trabajo cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

1. El trabajo de Jurado Santos, aunque orientativo es más bien un catálogo bibliográfico de obras dramáticas derivadas de novelas cervantinas (ver Jurado Santos, 2005).

2. No me detengo en el deslinde terminológico de lo intertextual y la reescritura, del que ya Fernández Mosquera (2005: 21) señala que «detrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura». Para un repaso del concepto de intertextualidad en la teoría literaria del siglo XX, ver Sanz Cabrerizo (1995).

3. Resumo muy brevemente el marco teórico que sustenta su análisis. Aplicando parte de la teoría de Genette comienza su estudio definiendo las conexiones hipertextuales, como cada una de las diferentes conexiones que relaciona un texto B (hipertexto o texto de segundo grado) con un texto A que lo precede (conocido como hipotexto). Sobre estos presupuestos contempla Genette varias categorías entre las que destaca la transposición («decir lo mismo de modo distinto»). Y Vaiopoulos

que sustenta su análisis no apura del todo las relaciones intertextuales que se establecen entre las diferentes reescrituras dramáticas; y segundo, porque esa falta de concretización no advierte cambios sustanciales más allá de las técnicas tradicionales del estudio comparado de textos diferentes. La taxonomía que aplica Vaiopoulos (con respecto a *La fuerza de la sangre*) es la que sigue. Una transposición completa: *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro y Bellvis; una transposición parcial: *El agravio satisfecho* de Alonso de Castillo Solórzano, e inexplicablemente, un capítulo que titula «Otras huellas» donde incluye la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*. El esquema, en su conjunto, es bastante incoherente y generalista, porque no se atisba la diferencia de grado entre dos textos como *El agravio satisfecho* y *No hay cosa como callar* para situarlos en categorías diferentes; y porque señala un mismo hipotexto (siguiendo a Genette) para todas las obras y una falta de atención a los complejos procesos de reescritura que manifiesta el teatro áureo español. En efecto, como señala Sáez (2013:160)⁴

esta amalgama técnica resulta de escaso rendimiento a la hora de interpretar los textos. Por su parte, debe tenerse en cuenta que el procedimiento de la reescritura constituye una estrategia fundamental en el teatro clásico español, en el que conoce una amplia variedad de formas y alcances: los poetas podían acudir a textos ajenos o volver a sus propias composiciones por diversos motivos (circunstanciales, estéticos, éticos, ideológicos, teológicos...) de origen interno o externo, no siendo el menor la carencia del poeta de una copia de sus piezas a la hora de llevarlas a la imprenta, derivado del usual proceso comercial.

Y son realmente estos procesos de reescritura los que condicionan el esquema generalista porque de entrada (aparte de la consideración de un único hipotexto) no discierne entre el cambio radical que significa la «reescritura intergenérica» de la que se puede llamar «reescritura intragenérica». Metamorfosis de modelos que suele darse en lapsos temporales más bien cortos, como ejemplifica a las claras *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro, posible-

contempla dos tipos de transposiciones, las que llama completas, donde hay una transformación del hipotexto en el hipertexto, y las que denomina como parciales (toman una parte del hipotexto para crear un hipertexto con un texto nuevo). En relación a esta transposición cabe señalar, de paso, como uno de sus componentes esenciales el proceso de dramatización o transmodalización intermodal que supone el paso del modelo de representación diegético-mediato al mimético-inmediato, que en otras palabras consiste básicamente en la eliminación del narrador, y en el desarrollo de un sistema de transformación cuantitativa que tiende hacia la amplificación de la materia narrativa, cuando se ve esta sometida al proceso de dramatización, que Genette atribuía erróneamente a la versificación polimétrica del teatro áureo sin tener en cuenta que era una marca formal externa no relacionada directamente con el volumen de la narración.

4. El tema de la reescritura queda aun pendiente de un tratamiento exhaustivo, en parte porque siguen saliendo a la luz ahora múltiples textos que ejemplifican estos procesos. Un trabajo ya clásico es el de Ruano (1998: 35). Una puesta al día bastante actualizada es la que presenta Rodríguez Gallego (2010), aunque se circunscribe al ámbito calderoniano. Allí hallará el lector interesado múltiples ejemplos de su teatro.

mente escrita entre 1613 y 1614 (Bruerton, 1944: 97)⁵, aunque publicada unos cuantos años después en su *Segunda parte de comedias* de 1625, fechas de escritura muy próximas a la edición príncipe de la obra cervantina (de otoño de 1613). La proximidad de fechas señala una clara familiaridad del lector con el hipotexto, de ahí que entren en juego la necesaria coincidencia de títulos⁶, porque el hipotexto en este caso habría funcionado como reclamo publicitario (como había hecho antes el propio Guillén de Castro con otras dos comedias tuyas *Don Quijote de la Mancha* y *El curioso impertinente*⁷) y por otro lado una competencia lectora recién adquirida en el tiempo que conectaría sin duda ambas obras y despertaría la curiosidad de los lectores en ver o leer la novelita cervantina desde una reescritura intergenérica. Y es que como han señalado con acierto Segre (1985: 94-97) y Guillén (2005: 287-302) se trata de un fenómeno íntimamente relacionado con la esfera de la recepción, esto es, con el lector o espectador que es capaz de percibir o no las relaciones entre los textos según su bagaje cultural personal. De todo esto se valió Castro para justificar su conversión. Delante de él tenía una novela cervantina singular y bastante peculiar, condensada en una acción breve y rápida (Casalduero, 1943: 122) —muy apta para la amplificación dramática—, escrita bajo un concertado juego de simetrías⁸, que se abre con una violación y que termina mediante el hilo conductor del fruto de esa violación, el hijo de Leocadia, y de la materialidad simbólica de un crucifijo, en unas bodas que ordenan y dan sentido a toda la materia narrativa dispuesta. Avalor-Arce (1982, vol. II: 25-31) tilda la novela de experimento novelístico fracasado pues el resultado de la narración es a todas luces inverosímil entre otras cosas por el abandono consciente que sufren los personajes en especial la figura de Rodolfo, que en el transcurso de la acción pronto es arrinconado por Cervantes en Italia y que no vuelve a aparecer hasta el desenlace final, o los excesivos parlamentos de Leocadia tras su violación⁹. Sea lo que fuere, la inverosimilitud es a todas luces manifiesta, sobre todo en cuanto que el relato parece bascular entre un inicio calamitoso y trágico y un final conciliador que parece colmar las expectativas de todos los protagonistas,

Llegose, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga. Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos, y la ilustre descendencia, que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturados desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos,

5. San Román y Fernández (1935: 201, doc. núm. 406) registra una obra de igual título, pero sin que se consigne el autor, representada el 21 de enero de 1615.

6. Al tratarse de una reescritura intergenérica (o transmodalización intermodal en palabras de Genette) el título funciona como amalgama de las expectativas intertextuales. Para otras consideraciones con respecto a los títulos ver Iglesias Iglesias (2010 y en prensa).

7. Que Bruerton (1944: 150), data entre 1605 y 1608 (probablemente escritas entre 1605 y 1606).

8. Como han señalado Glitlitz (1981: 114); Calcraft (1981: 197); Forcione (1982: 356); o Sánchez (1993: 46), entre otros.

9. Sin ánimo de ninguna exhaustividad, remito para mayores detalles a la nota bibliográfica que recoge García López en su excelente edición de 2001 de las *Novelas ejemplares*, pp. 867-880.

de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico¹⁰.

donde el desposorio entre víctima y verdugo se ve como un acto ejemplar que desbarata las malas acciones del pasado, en parte porque es precisamente la fuerza de la sangre, vista como un compromiso de pertenencia de clase en parte ineludible, la que da forma y sentido al conjunto de la peripecia, y lo que es a mi juicio más importante: porque la novelita cervantina se eleva a la categoría de relato histórico. En palabras de Avalor-Arce (1982, vol. II: 31): «la inverosimilitud del relato queda respaldada por la historia, que es otra forma de decir que el arte vence a la realidad», como cuida mucho Cervantes al encubrir el verdadero nombre del violador y de su víctima¹¹. Desaparecida entonces la instancia narradora en el trasvase de géneros, se anulaba también el valor histórico del relato. La fábula podía insertarse ahora con más comodidad en el molde dramático, más aún, en la ya muy perfilada poética de la comedia áurea. Pero arrastrando un problema fundamental: porque lo que podía funcionar dentro de los límites de la narración ejemplar, tenía difícil acomodo dentro de la jerarquía genérica áurea. Este problema tenía difícil solución porque la taxonomía de la comedia española separaba con riguroso celo la tragedia de la comedia. Ni Guillén de Castro (quien bastante tuvo con ser el responsable del paso intergenérico) ni Castillo Solórzano (que apuntó una posible vía correctiva) dieron con la solución. Hubo que esperar a la reescritura calderoniana.

Como se ha señalado arriba, dada la familiaridad (García Lorenzo, 1976: 155-167), y la cercanía cronológica entre los textos de Cervantes y Castro no hay dudas acerca del papel hipotextual que desempeña el primero. El proceso por el cual la materia narrativa se somete en este caso a la reescritura intergenérica¹², implica, se ha señalado ya, la eliminación de la instancia narradora y la tendencia a la necesaria amplificación en algunos casos que «superan —en palabras de Rull (2001: 385)— los problemas del esquematismo que se plantean en la novela al desarrollar algunos puntos demasiado fugaces en ésta». De partida es visible un aumento en la nómina de los personajes (Vaiopoulos, 2010b: 89) porque Castro duplica entre otras cosas las parejas de víctimas y agresores, junto a la aparición de otra pareja —don Diego y Lavinia— lo que configura un arquetípico esquema de tres galanes y tres damas, cuyo número simétrico y paritario está diseñado desde el principio para un final estabilizador y una densificación de sus relaciones que podría

10. Cito por la edición de García López (2001: 323). Arellano considera, sin mucho fundamento, ambiguo este final cervantino (Arellano, 2006: 144).

11. «Este caballero, pues —que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo—» (ed. García López, 2001: 304); «que así quieren que se llamase la hija del hidalgo» (ed. García López, 2001: 304).

12. Un análisis detallado de la alteración cronológica de las secuencias en Cervantes y Castro puede verse en Vaiopoulos (2010a: 44-49).

interpretarse como un rasgo de la comedia de capa y espada, (dado además que la situación espacial tiene que ver como en la novela cervantina con una Toledo eminentemente urbana¹³), aunque el ambiente desde el arranque de la comedia es de una contenida violencia, tanto verbal como escénica. De hecho la acción se abre con una escena convulsa en la que una airada Lavinia se queja amargamente del desdén que recibe por parte de don Diego, a punto de casarse al día siguiente con Lidora. A la violencia verbal de la dama se une la violencia escénica simbolizada por la caída de una daga de don Diego que Lavinia toma para quitarse la vida. Hace su entrada en escena después Lidora —que es el nombre que Castro da a la Leocadia cervantina. Caracterizada por un exceso de recato, apenas se atreve a mirar al que será su futuro marido, con las consiguientes amonestaciones de su padre Alberto y de su prima Isabella. Todo este arranque en Castro falta en Cervantes pero es necesario para la urdimbre posterior de la intriga. A partir de este momento narración cervantina y enredo coinciden. Alberto muestra su deseo de llegar a Toledo antes de que anochezca¹⁴ cuando topan con un grupo de tapados galanes, entre ellos Crisanto (trasunto del Rodolfo cervantino) que comentan alegremente su partida a Italia. El rapto de Lidora —añadiendo el que hace Rodolfo con Isabella— lo resuelve Castro haciendo de entrada un retrato menos agresivo de Crisanto, pero manteniendo con fidelidad los motivos de la pendencia («Lléganse a ellas como que las quieren ver, y todos con él», p. 241a). El enajenamiento amoroso que sufre Crisanto es instantáneo (p. 241b):

Amigos, esta mujer
se me lleva el corazón.
Al tropezar mal segura,
sacó una mano a quien vi
venciendo la noche oscura;
toquela y fue para mí
fuego vivo en nieve pura.

Por obvias razones de decoro moral y dramático, la acción abre el siguiente bloque escénico tras el estupro de ambas damas: las razones lastimosas de Lidora delatan ciertas marcas de labilidad en el carácter de Crisanto, de manera más acusada que en el original cervantino. Por tres veces Crisanto manifiesta su desconcierto y arrepentimiento ante las palabras de Lidora, a la que luego abandona en su aposento:

Si es principal, yo he quedado
en sus melindres cansado,
y en su ofensa arrepentido (p. 243a).

13. El texto registra algunas marcas de verosimilitud espacial. Pues la acción arranca en un cigarral toledano para situarse después en el corazón de la ciudad, en la plaza mayor cerca de la catedral.

14. «Esta noche ya vecina, / con secreto y soledad / pienso entrarme en la ciudad / con mi hija y mi sobrina» (p. 239b). Cito por la edición de Juliá Martínez (1927, vol. III: 236-272). Para detalles bibliográficos de la príncipe y otros testimonios remito al trabajo de Jurado Santos (2005: 163-167).

Por Dios, que me ha lastimado;
suspenseo estoy y perdido (p. 243b).

Perdido estoy de perplejo (p. 243b).

Después tiene lugar el emotivo encuentro entre Isabella, la propia Lidora y Alberto, donde se relata, dentro del reducido ámbito familiar, lo ocurrido con una minuciosa (siguiendo muy de cerca el modelo cervantino) descripción material del espacio (junto al elemento material delator: el crucifijo de plata), dado que son elementos primordiales en la narración de los acontecimientos para conducir la peripecia hacia una anagnórisis final (p. 247a):

vi con cuidado
una cama escogida,
bien dorada y vestida
de damasco y brocado
con su colcha extremada.
Vi en todo el aposento
conformes colgaduras
y en cuadros de pinturas
escuro el pensamiento
y en un famoso estrado
sillas de terciopelo y brocado (pp. 246b-247a).

La segunda jornada desarrolla de inicio el episodio de Luisico, otro de los hilos básicos en la novela cervantina. El hijo natural de Lidora y Crisanto se concibe en la comedia (a semejanza de la fuente) como una especie de mecanismo fortuito que posibilita la estrecha relación entre la familia del ofensor y de la víctima, pero con un mayor desarrollo en la obra teatral. Desde el punto de vista del discurso dramático las alusiones premonitorias de Honorio (padre de Crisanto) son cristalinas para el espectador. Sin embargo, el mismo personaje, desconocedor de la oscura prehistoria, tras el accidente de Luisico, y ante la visión de su sangre derramada, solo puede exclamar: «La sangre de este angelico / es imán para mis ojos» (p. 249a). Y constata con extrañeza como el niño es el vivo retrato de su hijo Crisanto. El mecanismo afortunado del accidente de Luisico abrirá las puertas de la casa a Lidora y Alberto y al desvelo del lugar donde fue forzada. Comienza a partir de ahora el proceso de reconocimiento que pasa por distintas fases, pues la reparación de la ofensa, al alcance ahora de Lidora al conocer la identidad de su agresor, tiene que migrar necesariamente de la esfera personal e íntima de su propio pudor a la esfera pública. Para ello, en un encuentro fundamental en el desarrollo de la acción dramática, Lidora se sincerará con Lavinia («este muchacho es hijo / de tu hermano», p. 254a), en un segmento de la acción en el que Castro advirtió la dificultad de mantener la correa de transmisión de la historia y concibió una escena un tanto inverosímil donde el íntimo diálogo de ambas mujeres es vigilado por un Honorio en duermevela que apura con cierta confusión lo que realmente ha sucedido. A partir de aquí la acción toma derroteros puramente

dramáticos y lo que cabe observar es una serie de enredos cruzados entre las tres parejas de personajes a través de una serie de equívocos. Después, don Diego, reconciliado de nuevo con Lavinia, declarará firme su amor, mientras tiene lugar la intempestiva llegada de un bizarro y *quasi* virtuoso Crisanto, con galas de soldado, desde Nápoles tras el naufragio de su galera:

llegando a la gran Nápoles, Crisanto,
en ella ilustró tanto
su hidalgo nacimiento,
que era la suspensión del pensamiento,
mirado y admirado de la gente
por galán, por discreto y por valiente (p. 257b).

Se cierra la jornada con el retrato que Honorio da a su hijo de su futura esposa. De fealdad tan desmedida que Crisanto para pasmo de todos los presentes excusa su casamiento recurriendo al ardid, que luego se cumplirá inexorable, del voto hecho en pleno naufragio de casar con cierta doncella que forzó años atrás antes de abandonar Toledo.

El alcance del enredo en la tercera jornada alcanza su máxima expresión al iniciarse con la disputa de ambas primas que pugnan por ser el objeto del voto reparador de Crisanto, puesto que una parte primordial de este designio tracista es otra anagnórisis derivada del desconocimiento de la identidad de los violadores por parte de sus víctimas¹⁵. Podría señalarse que casi la totalidad de toda la jornada adquiere una estructura cercana a lo judicial, modelada por los mecanismos del enredo, en la que varios personajes se ven abocados a buscar argumentos exculpatorios frente a las acusaciones de otros. Le ocurre a Crisanto, quien comprometido por su voto para excusar el matrimonio (trampa como en Cervantes, tendida por su padre en este caso), deberá excusarse ante las dos damas, manifestando en un aparte su amor por Lidora:

¿En qué estoy? ¿Qué bien espero?
de mi variable estrella,
pues vino a matarme Isabella
cuando por Lidora muero?
[...]
Pues voy callando en el modo
del enredo en que me hallo,
por poder averiguallo
mejor es negallo todo (pp. 265a-b).

La estructura judicial finaliza con la intervención de Honorio como juez y padre que aportará tres pruebas determinantes (p. 272a). La primera, traer a Luisico que inmediatamente reconocerá a Crisanto como su padre. «¡Oh, gran fuerza de la sangre!», sentenciará su abuelo; la segunda, el crucifijo que

15. Rull habla del «juego macabro de quién violó a quién» (2001: 385).

Lidora guardó como testigo material de su estupro; y la tercera, una suerte de prueba circunstancial de poca sustancia. Todo lo cual culmina con un esperado desenlace en bodas de las tres parejas en conflicto. Don Diego y Lavinia cerrarán la comedia prometiéndose matrimonio, perfilando una simetría entre el inicio y final del drama.

En resumen, puede señalarse sin ambages que la amplificación en la reescritura intergenérica a partir del hipotexto cervantino tiene como origen principal el enredo dramático a través de varias acciones paralelas (la duplicidad de la pareja agresora y el desarrollo dramático del personaje de Luisico) que a lo largo del discurso teatral se cruzan, se separan, interfieren en la resolución de sus conflictos personales para terminar convergiendo en un único final instaurador del orden a través de varias bodas. Pese a otros cambios de calibre menor, como señala Vaiopoulos (2010a: 44) la secuencia encuentro / violación / separación / nacimiento del hijo / accidente / individuación del seductor / encuentro / casamiento y el tema de la fuerza de la sangre (es decir, el presentimiento de consanguinidad) son elementos constitutivos que comparten sin fisuras tanto la novela de Cervantes como la comedia de Guillén de Castro, convirtiendo en el transcurso de la peripecia una acción trágica de inicio en un final donde la conflictividad se diluye hacia un final tópico de comedia cómica.

Alonso de Castillo Solórzano publica su comedia *El agravio satisfecho* en un libro misceláneo *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella en 1629*¹⁶, que el autor divide en cinco «divertimientos», donde queda inserta al final del quinto. La comedia en sí resulta muy interesante, no tanto por su valor literario, sino porque es una pieza central en las relaciones intertextuales que se establecen entre la novela cervantina y las reescrituras dramáticas del teatro áureo. Más en concreto, por dos aspectos que guardan cierta relación, y que comento a continuación. El primero tiene que ver con su posición de bisagra en la historia de la transmisión literaria; el segundo con la lectura que realiza Solórzano relacionada con la estructura y sentido de su comedia.

El primer punto matiza en parte las afirmaciones de Vaiopoulos. Realmente la comedia de Solórzano no es una transposición parcial a partir de una transmodalización intermodal porque su hipotexto real —o más cercano si se quiere— no es la novela cervantina sino la comedia de Guillén de Castro que había aparecido impresa cuatro años antes y que sin duda Solórzano conocía. En realidad lo que hace el dramaturgo es una reescritura de la comedia anterior a partir del uso de materiales externos, justificados por unos parámetros contextuales particulares de escritura. El asunto, no obstante, es más complejo de lo que parece a primera vista porque es evidente que Solórzano como novelista ya de cierto prestigio por esos años debía de conocer muy bien las novelas cervantinas. Cabría distinguir en este caso entonces entre una especie de reescritura conceptual, alejada, quizá más cercana a la idea de intertextua-

16. Publicado en Valencia por Miguel Sorolla. Manejo una reproducción facsimilar a cargo de Juliá Martínez de 1944. Ver más detalles bibliográficos en Jurado Santos (2005).

lidad, y una textual, cercana e inmediata. En este sentido, el texto presenta varios lugares claves¹⁷ pero me centraré en dos de ellos. El primero es un detalle de Cervantes que aprovecha Castro en su obra. Hay un momento en la narración cervantina, después del estupro, en el que el narrador cuenta el atractivo del viaje a Italia para Rodolfo¹⁸:

él, con dos de sus camaradas, se partió luego, goloso de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia y Francia y de la libertad que en los alojamientos tenían los españoles. Sonábale bien aquel *Eco li buoni polastri, picioni, presuto e salcie* con otros nombres deste jaez.

El pasaje que debió de atraer la atención de Guillén de Castro fue puesto en boca de Gonzalo, criado de Crisanto, justo antes de su partida a Italia, a través de una versión muy libre de la enumeración cervantina en estos términos:

A lo que de Italia trata
con más gusto me aventuro,
que aquello de la piñata,
caso, caballo, buturo,
presuto, carne salata,
me suena bien (p. 240b).

Que Solórzano vuelve a repetir en sus inicios en boca esta vez del criado Gastón:

Ahora a Italia me voy,
donde hay donas y piñatas
[...] (p. 235).

El detalle es mínimo pero creo que apunta a la idea de que lo que Solórzano tiene delante es el texto de Castro. Sin embargo, hay otra coincidencia no gratuita en la que el dramaturgo hace un pequeño homenaje al poeta valenciano puesto que el introductor del texto en la narración es un estudiante de artes y filosofía llamado Guillén¹⁹, autor ficcional de la comedia²⁰. Téngase en cuenta

17. Otro momento de coincidencias textuales en el orden y la selección de elementos suntuarios son las descripciones del espacio donde tiene lugar la violación tanto de Lidora como de doña María.

18. Ver ed. García López (2001: 312 y nota). La traducción que hace el editor es la que sigue: «He aquí los buenos pollos, pichones, jamón y salchichas».

19. «Don Guillén estudiaba actualmente Artes y Filosofía, escalones para otras ciencias. Era de veinte y dos años, en cuya floreciente edad solicitaba a menudo a las nueve hermanas, haciéndose famosos entre los célebres poetas, por tener superior natural: juntamente con esta gracia tenía la de la música, en que era consumadísimo, envidiándole los que profesaban esto su sonora y dulce voz y destreza, pues, ninguna de cuantas las aguas del claro Turia perfeccionaba, le competían» (*Huerta...*, ed. Juliá Martínez, 1944: 12).

20. «Previno el silencio la música con una sazónada letra, después de la cual don Guillén dijo así: —Como por ser varia se llama hermosa la Naturaleza, he querido que esta fiesta lo sea de las

que, aunque sea de manera convencional, la comedia se inserta dentro del marco genérico de las academias literarias²¹, las cuales posibilitan un entramado intertextual concreto de homenajes y contrahomenajes entre poetas. Dentro de estas densas relaciones, de suyo crípticas para los no iniciados, creo que tiene sentido considerar como hipotexto más cercano la comedia de Castro.

La segunda cuestión entra de lleno en el espinoso tema de la intencionalidad autoral y la lectura parcial que hace el dramaturgo con respecto a su colega valenciano. Gravitan aquí dos fuerzas relativas al marco genérico donde se inscribe la escritura de la comedia y la poética particular de Solórzano. El marco genérico, determinado por una serie de coordenadas y de un marco de recepción algo particular, permite la inserción de formas de literatura jocosa que se materializan en la comedia en una acentuada disgregación estructural, visible en la inserción de temas y motivos, que hacen de la comedia de Solórzano una *amplificatio* del discurso fuera de los límites que impone el hipotexto (en este sentido sí es una transposición parcial). La lectura personal del dramaturgo, en cambio, mira hacia otros fines que, aventuro, tienen que ver con el problema no resuelto por su predecesor de las incompatibilidades genéricas que plantea el relato cervantino en su vertido dramático.

Desde el inicio de la comedia queda patente la disgregación estructural de la obra mediante la inserción de escenas no presentes en el modelo y que son debidas a la pluma de Castillo Solórzano dentro de los límites del modelo satírico-burlesco. De hecho la comedia se abre con la presencia en hábito de noche de dos caballeros, don Luis y don Carlos junto al criado Carranza, compañeros, se sabrá más tarde, de las correrías de Don Juan, cuya conversación gira en torno a la enumeración de un retablo de figuras femeninas burladas previa a la presencia en las tablas de don Juan de Saavedra (p. 227):

DON LUIS	¿Qué se hizo aquella dama que un tiempo os quiso muy tierna?
DON CARLOS	Aspirando a mayor fama puso ramo en su taberna.
DON LUIS	¿Ya es taberna que se enrama? Tendrá muchos parroquianos.
CARRANZA	Parroquia es bien frecuentada.

Después se inserta otra breve escena entre un alguacil y unos corchetes que de ronda han sorprendido a una pareja de amancebados. El único nexo de unión con el relato es que uno de los corchetes escucha los gritos de doña María raptada por don Juan; el cínico comentario de uno de los corchetes es muy ilustrativo: «Yo me admiro de tales aventuras, / que ya no se hacen fuerzas por las calles, / y fuera maravilla ver ahora / resistencia en mujeres»

que ha visto tan discreto auditorio, pues en lugar de la novela que me tocaba decir, les quiero divertir con una comedia que he escrito» (*Huerta...*, ed. Juliá Martínez, 1944: 216).

21. La academia ficticia de la Huerta de Valencia ha sido estudiada entre otros por Sánchez (1961); King (1963); Jauralde Pou (1979); Mas i Usó (1991).

(p. 242). Pero hay más ampliificaciones dramáticas que poco tienen que ver con la comedia cervantina y que están relacionadas con el marco genérico en que se mueve la obra como un típica secuencia jocosa de enredo amoroso entre criados al estilo de *El dragoncillo* calderoniano (pp. 300-304), o la intrusión festiva del villano quejoso y acreedor que se deriva de la explotación novedosa en Castillo Solórzano de la pobreza de don Bernardo («estoy tan empeñado, / que aun para sustentarme no he tenido», p. 263) y que ve con horror cómo en el transcurso de la escena le embargan sus escasos bienes; de ahí la inclusión después de un largo parlamento donde relata sus orígenes y la necesidad de empeñar el testigo material de la infamia de su hija («aquel agnus y cadena») precisamente al padre del agresor don Sebastián²². También hacia la mitad de la tercera jornada hay una especie de paradigma compositivo satírico entre don Bernardo, y los criados Gastón y Calatayud sobre los malos poetas, tema recurrente como se sabe en la literatura burlesca del diecisiete²³:

La lectura personal de Castillo Solórzano, por otro lado, se manifiesta desde el mismo título de la obra. Pues *El agravio satisfecho* habla mucho de una comedia cuyo tema es un caso de honor restituido donde queda arrinconado el asunto de la fuerza de la sangre que Solórzano no atiende con mucho detalle con la consiguiente eliminación funcional del papel de Luisico, que sí es mencionado pero desaparece de la acción dramática. Su don Juan es en este caso delineado con unas características más extremosas que su precedente. Su acción es menos una travesura (como dice Cervantes), que un acto decidido de libertinaje que no se modera con el alejamiento espacial. Mujeriego impenitente; jugador empedernido («hunde, gasta, malbarata / [...] hasta de su casa empeña / colgaduras, joyas, plata», p. 229); maldiciente («es mordaz hablador; / tanto, que es sola su lengua / la polilla del honor», p. 230); consciente de que su viaje a Italia no le servirá para redimirse²⁴ (pues al igual que el Buscón «nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres»); y al final castigado por la mediación de la materialidad funesta del agnus a enamorarse súbitamente de Doña María (en un giro desconcertante y brusco) como lo ejemplifica el protagonista en tres octavas rematadas por un estribillo muy conocido. Pues, «desde hoy os llamaré, siendo estimadas, / prendas perdidas, por mí bien halladas» (p. 236).

Como queda dicho, el texto de Castillo Solórzano es muy interesante como paso intermedio entre la reescritura intergenérica de Guillén de Castro y la

22. Pero la comedia también desarrolla otros detalles estructurales no muy acertados. Por ejemplo la segunda jornada se inicia con el diálogo entre Don Juan y Don Vicente en Italia como soldados, sin el que el texto haya anunciado antes que Don Vicente es hermano de Doña María e hijo de Don Bernardo. Castillo Solórzano apenas explota aquí la tensión dramática a partir del desequilibrio informativo, como sí lo hará Calderón en su comedia.

23. La escena ocupa las pp. 310-315. «Yo reniego de sus setas, / que hay agora más poetas, / que ranas hubo en Egipto» (cita en p. 315).

24. «Si él a Italia me envía, / porque travieso me ve, / mejor allá lo seré / que dentro en la patria mía». Lo que intuye claramente su padre: «No entendí que mudara de costumbres, / que un natural siniestro mal se muda» (ambas citas en p. 271).

posterior de Calderón. Como relectura de la obra del dramaturgo valenciano es acertada en algunos puntos, pero no solventó los problemas genéricos que plantea su inserción dramática.

No hay cosa como callar es una comedia calderoniana relativamente poco estudiada (Escudero, 2013). El texto aparece por primera vez impreso²⁵ en 1662 en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* (Madrid, Melchor Sánchez). La obra contó con una refundición decimonónica escrita por Bretón de los Herreros (Cattaneo, 1993 y Vellón Lahoz, 1996). Calderón debió de escribir la obra hacia el invierno de 1638-1639²⁶, como señala Hilborn (1938: 35 y 41) y corrobora Valbuena Briones (1954), poco después de los sucesos del sitio y defensa de Fuenterrabía, hecho histórico aludido en varios pasajes del texto. Cruickshank (2011: 317) por su parte adelanta la fecha hacia verano o principios de otoño de 1638²⁷.

En este caso concreto se hace bastante difícil deslindar la presencia de un sólo hipotexto. Por un lado, dada la familiaridad con que maneja Calderón a Cervantes en sus comedias²⁸, es muy remota la posibilidad de que no tuviese en mente la obrita cervantina. Rull (2001: 382) señala que de los ocho motivos centrales en los que se puede desglosar la novela de Cervantes, la comedia calderoniana cumple escrupulosamente seis puntos. 1. Coincidencia concreta con la disposición del lugar donde se ejecuta la violación de ambos protagonistas (la casa y aposento del violador); 2. Silencio demandado en torno al episodio (que en la obra de Cervantes no se mantiene hasta el final); 3. Específica coincidencia con la marcha del violador fuera de la ciudad; 4. Desconocimiento en los dos casos de la identidad del delincuente por parte de la mujer agraviada; 5. Paralelo entre la prenda robada al violador por la dama humillada, que servirá en ambos casos para el reconocimiento; y 6. La reparación final en boda por la convención del género y la índole de novela y comedia ejemplares con que los autores tratan de solucionar un problema arduo en la época. Y Arellano (2006: 143-144) sugiere una amplia galería de contactos y diferencias, pues las dos obras tienen evidentes puntos en común: en circunstancias similares, una dama es forzada por un caballero atrevido y de baja catadura moral, que luego abandona a la mujer (uno viaja a Italia,

25. Conoce otros siete testimonios de los siglos XVII y XVIII: la edición de Vera Tassis, en la *Séptima parte de comedias* (1683); dos *sueeltas*, sin datos de ciudad, editor ni año, formando parte de volúmenes pseudo-Vera Tassis; la reedición de Vera Tassis (1715); la edición de Apontes (1763) y dos *sueeltas* tardías de Carlos Sopera (1766) y Francisco Suriá.

26. Escrita, por tanto, en plena «madurez genérica» del dramaturgo. Calderón escribió *El escondido y la tapada* hacia 1636; había publicado *La dama duende* (puesta en escena en 1626), y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *No hay burlas con el amor*, escrita hacia 1635, *Con quien vengo, vengo* (entre 1635 y 1636) y en 1636 *La desdicha de la voz*, *El alcaide de sí mismo* y *La señora y la criada*.

27. Pero no parece que el dramaturgo fuese testigo ocular de los hechos como suponía Cotarelo, 2001: 194. Más detalles sobre este asunto pueden verse en Wilson (1969).

28. Sin ánimo de exhaustividad remito al excelente capítulo de Arellano, «Cervantes en Calderón» (2006: 123-152), donde hallará el lector abundantes ejemplos con su bibliografía pertinente.

otro participa en el rescate de Fuenterrabía); la dama se apodera de un objeto (crucifijo de plata, venera de Santiago) que propicia la anagnórisis; el núcleo fundamental es el conflicto de la mujer deshonrada, etc.

Sin embargo, los puntos de contacto con Castillo Solórzano son también defendibles en tanto que al igual que Calderón prescinde del embarazo de la protagonista y por consiguiente del papel dramático de Luisico, en clara alusión a la poca importancia que da Calderón al tema del vínculo de la sangre (posiblemente por contaminación con la obra de Castillo Solórzano). De igual forma se observa en Calderón una tendencia a extremar la caracterización poco ejemplar del protagonista Don Juan. No obstante la comedia calderoniana es de una factura constructiva mucho más equilibrada porque no hay disgregación estructural y porque Calderón comprendió que la única reescritura factible de la comedia pasaba por una lectura trágica. Es este uno de los puntos básicos de discusión de casi toda la crítica²⁹. A modo de sistematización elemental caben tres posturas principales sobre el espinoso asunto del género de la comedia: los que opinan que es una comedia de capa y espada; los que ven en la obra rasgos más que evidentes de comedia seria; y por último, los que se podría llamar «indecisos», que alternan argumentaciones a favor y en contra. Entre los que defienden una adscripción más o menos clara a los dramas serios destacan las opiniones de Arellano (1988: 44 y 1999: 61), Mata Induráin (2010: 265) o Escudero (2013)³⁰. Para otros críticos, sin embargo, como Valbuena Briones (1954: LXXXV), Pedraza (2000: 228-229)³¹ o Antonucci (2003a y 2003b)³² la obra presenta una morfología contigua al género cómico. No obstante, lo que predomina en la crítica es cierto escepticismo sobre su ubicación genérica. Dapaz Strout (1981: 7) lo achaca en parte a que «este drama gira alrededor de un tema perturbador, repelente y tabú: la violación». Rodríguez Cuadros (1988: 143)³³ habla igualmente de «la extraña comedia *No hay cosa*

29. Aclaro: poco estudiada dentro del corpus de comedias serias, muy lejos en atención crítica a obras como *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*; pero con un número relativamente abundante dentro del corpus de comedias cómicas. Apenas cuenta con una veintena de entradas bibliográficas, a las que habría que sumar los estudios preliminares de las dos ediciones exentas modernas: la de Valbuena Briones en Clásicos Castellanos y la de Kathleen Costales como tesis doctoral de Vanderbilt University. Para este y otros detalles, ver Escudero (2013).

30. Quien hace un análisis detallado de la comedia bajo los parámetros de la comedia de capa y espada para concluir que poco tiene que ver con este género cómico.

31. Si bien destaca sus rasgos especiales al afirmar que *No hay cosa como callar* «es una extraña, turbadora comedia de capa y espada» («comedia sentimental, la llama el propio Pedraza»), para señalar después (230-231) que «conviene subrayar los originales perfiles de esta comedia, con sus ribetes trágicos y sus escabrosos episodios poco aptos para la risa. Se trata de una excepción, que confirma la regla, dentro del mundo de capa y espada». Ver para más detalles Pedraza (2005: 466).

32. Antonucci ha dedicado varios trabajos a la comedia, uno de ellos centrado concretamente a este asunto de la adscripción genérica, señalando que se trata de un experimento teatral de Calderón, una suerte de exploración de los límites que permite la fórmula cómica, y destaca finalmente otro detalle que para ella permite adscribir *No hay cosa* al terreno de lo cómico: la victoria de Leonor sobre don Juan.

33. Y añade a continuación: «La incomodidad viene, probablemente, de la falta de nitidez de los componentes trágicos y cómicos de la pieza».

como callar [...] cuyo mapa estético de vocación trágica sólo se resuelve a última hora del lado restaurador y tópico de la comedia de capa y espada». Y Déodat-Kassedjian (1999: 244), en su libro sobre *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, escribe que *No hay cosa* es una obra «totalmente atípica y difícil por lo tanto de clasificar», y por tanto «enlace entre el mundo de la tragedia y el mundo de la comedia»³⁴. Anejo a este asunto se sitúa la relación del protagonista con la figura mítica del burlador. Sobre este asunto vuelvo al trabajo de Sáez, muy útil en cuanto que recoge la historia crítica de la controversia para concluir con acierto que no hay relación genética con *El burlador de Sevilla*, sino un proceso de reescritura que lo sitúa en la órbita de *La fuerza de la sangre* cervantina:

Más allá de todo esto, uno de los mayores vínculos que une a ambos mujeriegos es el contraste entre *nobilitas* y *virtus*, es decir, entre nobleza heredada y nobleza adquirida: los dos son de noble familia pero sus actos desdicen de su estatuto social, una oposición constante en las letras áureas. Y poco más hay. Entonces, ¿a qué se debe el empeño de algunos críticos en vincular al personaje calderoniano con el conquistador don Juan? Sencillamente, y como ya se ha mencionado antes, el enlace surge con el nombre del personaje, de gran fuerza para el imaginario colectivo, y la peligrosa rutina hace el resto. Puede considerarse que, en efecto, hay características que aproximan a don Juan de Mendoza y al primero de los Tenorio. Sin embargo, tal vez más que atribuirlos a un eco directo del mito o de *El burlador de Sevilla*, puedan insertarse sin más dentro de la nómina de personajes conquistadores y licenciosos, de galanes afortunados que pueblan numerosas piezas del teatro del Siglo de Oro. Se trata de un antimodelo frente al perfecto galán, una suerte de «amante al uso» que puede relacionarse con otros personajes calderonianos como el don Diego de *Hombre pobre todo es trazas*, el don Hipólito de *Mañanas de abril y mayo* o el don Alonso de *No hay burlas con el amor* (Antonucci, 2003b: 164-165 y Cruickshank, 2011b: 318).

Al hilo de los comentarios que se han ido vertiendo, se pueden aventurar las siguientes conclusiones: la primera, que es difícil desbrozar desde un punto de vista genético cuánta responsabilidad tienen en la génesis calderoniana tanto la novela cervantina como la comedia de Castillo Solórzano. De la primera bien pudo tomar Calderón todos los elementos esenciales para el desarrollo argumental de su historia; de la segunda, aparte del nombre del protagonista, la eliminación de la parte cervantina de la fuerza de la sangre y por supuesto una caracterización más decididamente parcial del personaje central, que a efectos de praxis dramática da igual si tiene su origen en una reescritura de la novela cervantina o en un diálogo intertextual con *El burlador de Sevilla*: lo importante, lo radical, es su designio como personaje sin conciencia ni arrepentimiento, castigado al final, manipulado por una especie de fuerza

34. Y, efectivamente, le dedica un capítulo independiente titulado «Entre la tragedia y la comedia: *No hay cosa como callar*. Leonor: heroína del silencio». Béziat (2002), realiza parecido trabajo con el teatro de Tirso de Molina.

azarosa, de enredo fatal. Todo dirigido hacia un fin (en el que es necesario un protagonista muy poco ejemplar) que es la construcción de una tragedia donde el silencio juega un papel importante, pues este presenta un tratamiento y función muy distintos según sea la naturaleza de cada uno de los textos. Leocadia puede revelar desde el comienzo la verdad a su familia, que la respalda, y todos guardan silencio para evitar la propagación de la deshonra. Ter Horst (1982a: 69-170 y 1982b) ya advertía que, mientras en la novela son esenciales la familia y los sentimientos de parentesco según anuncia el título, la comedia calderoniana no mantiene ese círculo íntimo de apoyo ni nada que se le parezca. El personaje en Calderón debe guardar en solitario un silencio absoluto, en «un proceso de aislamiento comunicativo, reductor y trágico, sin paliativos» (Arellano, 2006: 143 y 2013: 629). Es una modificación sustancial, que traslada uno de los núcleos de la novela hacia patrones típicos del teatro áureo: «La trama se aleja del análisis psicológico y emotivo de las relaciones familiares (fundamental en Cervantes) para apelar a la construcción de una intriga con azares y concentración de relaciones interpersonales que densifican el clima del enredo» (de nuevo Arellano, 2006: 143 y 2013: 629). Y que tiene por coda final un desenlace trágico donde don Juan de Mendoza merece el castigo que recibe, urdido por el empeño decidido de esas damas «fijas» y «errantes» que tanto desprecia (pero que al fin y al cabo son la causa, no prevista, de su derrota³⁵), acabando como un eco lejano de un don Juan domesticado (Costales, 2003), casado con Leonor, obligado a reparar su honor, en un final que no satisface a nadie pues las expectativas sentimentales de todos los protagonistas³⁶ quedan frustradas, y Leonor desposada con quien no quiere, amargamente lúcida ante un futuro incierto y doloroso.

Culmina así la intrahistoria genética su proceso formativo (cuyos hitos he intentado señalar). Y pienso que desde esa perspectiva se comprende bien el molde trágico que sustenta *No hay cosa como callar*. «Podríamos decir que la dificultad máxima estribaría en establecer una taxonomía en niveles muy específicos y refinados» (Arellano, 2013: 633, n. 9).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antonucci, Fausta (2003a). «L'altra dama e il suo ritratto: somiglianze e differenze fra *La dama duende* e *No hay cosa como callar*», en Luigi Gentili y Piero Oppici (eds.), *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 221-230.

35. Para un lúcido análisis de los papeles protagonista de Leonor y Marcela, véase el sugerente trabajo de Costales (2003).

36. No hay, claro, una restitución del orden inicial de los acontecimientos como puede ocurrir en numerosas tragedias calderonianas; la boda es una culminación lógica del desarrollo del enredo, pero es una conclusión imperfecta, que no cierra los hilos de la acción, más bien los deja abiertos a la incertidumbre y a la infelicidad.

- Antonucci, Fausta (2003b). «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate Calderoniane Calderón 2000: atti del Convegno Internazionale, Palermo 14-17 Dicembre 2000*. Palermo: Flaccovio Editore, pp. 159-169.
- Arellano, Ignacio (1988). «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*. 1, pp. 27-49.
- Arellano, Ignacio (2006). «Cervantes en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 123-152. [Antes en: *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 9-35.]
- Arellano, Ignacio (2013). «*No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género», en Álvaro Baraibar y Mariela Insúa (eds.), *Varia lección de teatro áureo. Rilce*. 29, 3, pp. 617-638, número monográfico.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1982). «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia, vol. II, pp. 25-31.
- Bruerton, Courtney (1944). «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*. 12, 2, pp. 89-151.
- Calcraft, Robert (1981). «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», *Bulletin of Hispanic Studies*. 58, pp. 197-204.
- Casalduero, Joaquín de (1943). *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Buenos Aires: Anejos de la Revista de Filología Hispánica.
- Castillo Solórzano, Alonso (1944). *El agravio satisfecho*, en Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella*. Madrid: Aldus, pp. 226-322.
- Castro y Bellvís, Guillén de (1925-1927). *Obras*, en Eduardo Juliá Martínez (ed.). Madrid: Imp. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925-1927, 3 vols. [*La fuerza de la sangre* ocupa el vol. III (1927), pp. 236-272].
- Cattaneo, Mariateresa (1993). «Varianti del silenzio. *No hay cosa como callar* di Calderón e l'adattamento di Bretón de los Herreros», *De místicos y mágicos, clásicos y románticos*. Messina: Armando Siciliano Editore, pp. 123-134.
- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*, en José García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- Costales, Kathleen (2003). «“Honesta Venus” o “demonio vestido de mujer”: la percepción y el violador en *No hay cosa como callar*», *Bulletin of the Comediantes*. 55, 1, pp. 129-153.
- Costales, Kathleen (2009). «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*. 61, 1, pp. 109-128.
- Cotarelo, Emilio (2001). *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cruikshank, Don William (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos.
- Dapaz Strout, Lilia (1981). «El casamiento “forzado” y el silencio ritual en *No hay cosa como callar*», *Hispanic Journal*. 3, 1, pp. 7-22.
- Delmondes, Karine F. (en prensa). «Aspectos del mito donjuanesco en *No hay cosa como callar*, de Calderón de la Barca», en Alain Bègue (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Déodat-Kassedjian, Marie F. (1999). *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2013). «Dislocaciones genéricas calderonianas: el caso de *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoniano*. 6, pp. 167-194.
- Fernández Mosquera, Santiago (2005). *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Forcione, Alban K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four «Exemplary Novels»*. New Jersey: Princeton University Press.
- García Lorenzo, Luciano (1976). *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Planeta.
- Glitsitz, David M. (1981). «Symmetry and Lust in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», *Studies in Honor of E. W. Hesse*. Lincoln: University of Nebraska, pp. 113-122.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hilborn, Harry W. (1938). *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: The University of Toronto Press.
- Horst, Robert ter (1982a). «The Idioms of Silence. Cervantes, Honor, and *No hay cosa como callar*», en *Calderon: The Secular Plays*. Lexington: The University Press of Kentucky, pp. 69-170.
- Horst, Robert ter (1982b). «A New Literary History of don Pedro Calderón», en M. D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*. Washington: University Press of America, pp. 33-42.
- Iglesias Iglesias, Noelia (2010). «“De los títulos y nombres que se han de poner a las poesías”: tres tipos de títulos en las comedias de Calderón», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*. Valladolid-Olmedo: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 635-644 [CD-Rom].
- Iglesias Iglesias, Noelia (en prensa). «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón».
- Jauralde Pou, Pablo (1979). «Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y la *Fábula de Polifemo*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 82, pp. 727-766.
- Jurado Santos, Agapita (2005). *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas: para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.
- King, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias*. Madrid: Anejos Boletín de la Real Academia Española.
- Mas i Usó, Pascual (1991). *Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705)*. Tesis doctoral: Universidad de Valencia.
- Mata Induráin, Carlos (2010). «Llorar los ojos y callar los labios»: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoniano*. 3, pp. 259-274.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2000). *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2005). «A vueltas con la taxonomía: La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 453-483.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1988). «Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar* de Calderón», *Cuadernos de Teatro Clásico*. 1, pp. 27-50.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2010). «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en Natalia Fernández (ed.), «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Prologo, TC/12, pp. 157-193.
- Ruano de la Haza, José M.^a (1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en Marc Vitse (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Críticón*. 72, pp. 35-47.
- Rull, Enrique (2002). «Cervantes, Tirso y otras fuentes de *No hay cosa como callar* de Calderón», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. X Coloquio Interna-*

- cional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 de septiembre de 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, vol. 1, pp. 381-386.
- Sáez, Adrián J. (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*. 117, pp. 159-167.
- San Román y Fernández, Francisco de Borja de (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- Sánchez, Francisco J. (1993). *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. New York: Peter Lang.
- Sánchez, José (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- Sanz Cabrerizo, Amelia (1995). «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*. 57, 113-114, pp. 341-361.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985. [Original: *Avviamento allo studio del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.]
- Vaiopoulos, Katerina (2010a). *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Vaiopoulos, Katerina (2010b). «La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en Natalia Fernández (ed.), «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Prolope, TC/12, pp. 83-119.
- Valbuena Briones, Ángel (1954). «Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía. *No hay cosa como callar*», en el prólogo a su edición de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de capa y espada, II, «La dama duende» y «No hay cosa como callar*». Madrid: Espasa Calpe, pp. LXXI-XCII.
- Vellón Lahoz, Javier (1996). «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros», *Revista de Literatura*. 58, 115, pp. 159-168.
- Wilson, Edmond M. (1969). «Calderón y Fuenterrabía: El *Panegírico al almirante de Castilla*», *Boletín de la Real Academia Española*. 49, pp. 253-278.

Recibido: 4 de junio de 2013

Aceptado: 20 de diciembre de 2013

Resumen

Este trabajo analiza las recreaciones del teatro español del siglo XVII de la novela ejemplar de Cervantes *La fuerza de la sangre*. En concreto se pasa revista a tres hitos en estas recreaciones: *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro, *El agravio satisfecho* de Castillo Solórzano y *No hay cosa como callar* de Calderón de la Barca. Las diferentes reescrituras señalan una relación muy estrecha entre los tres textos dramáticos a través de la intertextualidad y otras influencias.

Palabras clave: recreaciones; teatro del Siglo de Oro; novela ejemplar; Cervantes; *La fuerza de la sangre*; intertextualidad; reescritura.

Title: Dramatic Rewritings of the Spanish Golden Age Theater of Cervantes's *La fuerza de la sangre*.

Abstract

This paper analyzes the Golden age spanish theater recreations of Cervantes's exemplary novel *La fuerza de la sangre*. Specifically, the paper reviews three important stages in these recreations: *La fuerza de la sangre* of Guillen de Castro, *El agravio satisfecho* de Castillo Solórzano, and *No hay cosa como callar* de Calderon de la Barca. Different re-writes indicate a close relationship between the three dramatic texts through intertextuality and other influences.

Key words: Recreation; Golden Age drama; Exemplary novel; Cervantes; *La fuerza de la sangre*; Intertextuality; Rewrite.